

Ricostruire tramite la manipolazione: il montaggio tra *immagine dialettica* e *détournement*

Elena Girelli

Intuizioni di continuità

Come si scrive la storia? Come ci si relaziona al passato? A cosa, o a chi, deve servire la ricostruzione storica? E come si mette in forma tale ricostruzione per renderla efficace? A partire da queste domande prende avvio il nostro percorso di ricerca che si propone, non senza esitazioni, di rendere visibile, o perlomeno intuibile, un ponte che, per quanto accidentato, sembra condurre a comunicazione due figure apparentemente lontane della storia del pensiero del Novecento: Walter Benjamin e Guy Debord. L'abisso che separa storicamente, e per molti versi anche teoricamente, queste due figure non potrebbe essere più profondo, eppure i punti di convergenza e di continuità che continuano a guizzare davanti agli occhi del lettore che si avvicina comparativamente alle loro opere letterarie (e filmiche) tracciano un legame frastagliato e discontinuo, ma ciononostante persistente.

Tante delle affinità derivano sicuramente dal fatto che entrambi muovono la propria riflessione a partire da un terreno di riferimenti teorici, artistici e politici condiviso, primi fra tutti, anche se in maniera alle volte conflittuale, per non dire eretica, i testi e la tradizione marxiana e marxista.

L'interesse di entrambi per le parti solitamente considerate secondarie de *Il Capitale* di Marx, come il feticismo della merce, ma più in generale una focalizzazione sull'elemento sirenico, onirico, soggiogante della società capitalistica¹ non può non porli su un terreno comune. E se la merce, il suo apparire nel vissuto e la conseguente ristrutturazione della cultura e della società in funzione di essa, saranno per il pensiero di Debord il cuore pulsante e l'origine della Società dello Spettacolo, infatti «il *fiat* della catena che dà vita allo "spettacolo" ha luogo precisamente nella nascita della merce: con la metamorfosi del prodotto in merce, evento "esoterico" dirompente, al quale va fatta risalire la trasformazione radicale del mondo storico»², allo stesso modo in Benjamin la merce è presente come tassello fondamentale di quella «trasformazione radicale del mondo storico» che è la costruzione fantasmagorica che caratterizza la storia della Parigi del *Passagenwerk*. L'assoluta pregnanza della scelta, non casuale, del *passage* come chiave di lettura del XIX secolo si manifesta proprio nel suo intimo legame con la merce, esso è infatti il primo elemento architettonico che ha come funzione intrinseca l'esposizione e l'esaltazione della merce, è la prima irruzione spaziale di essa nella vita, evento destinato a modificare intimamente il mondo e la percezione di esso³. A partire da questo orizzonte teorico e critico condiviso, e forse anche in

¹ Per quanto riguarda l'influsso di Adorno e Horkheimer sull'avvicinamento di Benjamin a Marx e sui mutamenti intervenuti nel *Passagenwerk* a seguito della lettura de *Il Capitale*, in particolare lo slittamento da carattere onirico a fantasmagorico della cultura del XIX secolo e le riflessioni sul feticismo della merce, Cfr. A. Somaini, *Introduzione alla sezione VII. Architettura e città*, in W. Benjamin, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 345-362.

² A. Burgio, *Lo scandaloso «pensiero della storia»*. Guy Debord e la dialettica, in M. L. Lanzillo, S. Rodeschini (a cura di), *Percorsi della dialettica nel Novecento. Da Lukács alla cibernetica*, Carrocci, Roma 2011, p. 171.

³ In questo articolo non mi occuperò diffusamente di questo punto di convergenza tra il pensiero di Benjamin e quello di Debord, ma esso è uno dei punti in cui il lavoro comparativo tra questi due autori diviene, a mio parere, più interessante. Per chi fosse interessato ad approfondire rimando al mio lavoro di tesi di laurea, cfr. E. Girelli,

funzione di esso, si diramano alcune linee sotterranee che, se percorse senza timore della discontinuità che gli è propria, portano continuamente a convergenza i due autori in maniera sorprendente.

Al di là di questo, che potremmo chiamare, forse impropriamente, il *contenuto* del pensiero, vi è una profonda riflessione da parte di entrambi gli autori sul *come* dell'esposizione di questo contenuto. In realtà questa distinzione è quantomai impropria nel caso di questi due autori in cui forma e contenuto del pensiero risultano come un amalgama indissolubile, dove ciascuno dei due aspetti trova il proprio significato e il proprio senso solo in relazione *a* e *con* l'altro, dove il contenuto non può essere espresso in nessun'altra forma che non sia quella dove esso si mostra in maniera immediata poiché proprio alla forma è delegata la manifestazione del pensiero; ciononostante sarà utile iniziare da alcune constatazioni *formali*. Come vedremo in seguito, esattamente questa necessità di trovare una forma *ostensiva*, in grado di esprimere il contenuto in maniera auto-evidente e immediata, sarà un punto cruciale tanto per Benjamin, che vi fonderà il metodo di ricostruzione storica dell'*immagine dialettica*, quanto per Debord, nella sua pratica del *détournement*.

A partire da questa premessa le linee di cui cercheremo di seguire lo sviluppo sono principalmente due: *l'utilizzo di citazioni* e il *metodo del montaggio*. In entrambi gli autori l'utilizzo sinergico di queste due pratiche è particolarmente evidente e permette l'approdo a quell'espressione ostensiva a cui abbiamo accennato. La decisione di costruire le proprie opere a partire da materiale preesistente, ma montato in una nuova costellazione di significato si ritrova nella produzione di entrambi; quel che ci interessa è vedere come la pratica della citazione e quella del successivo montaggio della stessa si intersechino a formare una nuova pratica di *ricostruzione storica*. Non è nostra intenzione costruire un collegamento netto tra le pratiche dei due autori, anche perché all'oggi è impossibile determinare se Debord abbia mai letto le opere benjaminiane, ma va sicuramente evidenziato il fatto che Debord condivida con Benjamin un'intuizione. La potenzialità insita nell'appropriazione del materiale del passato e nella sua riconfigurazione tramite il montaggio, la forza di questo procedere per decostruzione e ricostruzione, sarà per Benjamin ciò su cui fondare una ricostruzione storica conflittuale, sarà ciò su cui fondare una metodologia storica in grado di scardinare il *continuum* stesso della storia; ebbene molti anni più tardi Debord condividerà a pieno l'intuizione di questa potenzialità ponendo esattamente citazione e montaggio alla base delle proprie pratiche artistiche e politiche. Non ci resta che mostrare tale intuizione.

La citazione come violenza e redenzione: sottrazione e appropriazione tra Benjamin e Debord

La citazione, all'interno della produzione e del pensiero benjaminiano, ha un ruolo fondamentale innanzitutto a livello di metodologia di scrittura. Infatti il suo processo di elaborazione delle opere prendeva avvio da un minuzioso lavoro preliminare di raccolta di materiali e citazioni:

In effetti Benjamin era un appassionato collezionista di citazioni. Hannah Arendt lo descrive come un "pescatore di perle" che portava sempre con sé dei piccoli taccuini "nei quali annotava

instancabilmente sotto forma di citazioni le “perle” e i “coralli” che la vita e le letture quotidiane gli offrivano⁴.

Il massiccio ricorso alla citazione è osservabile in quasi tutti i lavori di Benjamin, già a partire dal saggio sulle *Affinità elettive* del 1922, in maniera marcata nel libro sul *Dramma barocco tedesco*, riferendosi al quale Benjamin scrive all'amico Scholem «ora mi sorprende soprattutto il fatto che, se si vuole, il testo che ho scritto consista quasi totalmente di citazioni»⁵, per arrivare all'esempio più lampante del *Passagenwerk*. Non solo quel che ci rimane di questo testo è un amalgama frammentario di materiale eterogeneo composto in gran parte di citazioni, ma all'interno di esso sono presenti alcune riflessioni sullo statuto critico della citazione e del suo utilizzo nonché sul suo impiego storiografico. Prima di arrivare alle riflessioni di Benjamin sulla citazione sarà utile mettere in evidenza il suo peculiare *citare*. Come sarà presto evidente, infatti, la pratica benjaminiana eccede e si discosta dalla pratica citazionale comunemente intesa e il termine ‘citazione’ riferito al suo lavoro si dimostrerà improprio.

Le citazioni all'interno dei testi benjaminiani sono praticate in maniera alquanto insolita. Se citare un testo significa trasporlo in maniera esatta facendo in modo che parole, senso e significato originali rimangano intatti e se ogni citazione richiede un rimando puntuale e riconoscibile all'autore, allora è difficile definire il materiale depositato da Benjamin nelle proprie opere come propriamente *citato*. Nei suoi testi le citazioni sono spesso difficili da riconoscere, si trovano completamente immiste e inglobate nel testo; innanzitutto non sempre vengono segnalate tipograficamente, a volte non ci sono virgolette o altri segni che permettano di capire dove esse inizino e dove finiscano, inoltre l'autore spesso è dato per scontato o volutamente omesso, le parole vengono citate a memoria e non ci sono trascrizioni meticolose della fonte originale, i riferimenti bibliografici sono pressoché inesistenti. Gabriele Scaramuzza, analizzando la pratica citazionale di Benjamin in *Franz Kafka. Nel decennale della morte*, scrive:

Benjamin cita talvolta in modi diretti: dichiarando con maggiore o minore precisione la fonte (ma non c'è mai una nota che precisi gli estremi bibliografici, come le buone maniere accademiche vorrebbero); tal'altra in modi indiretti: senza denunciare esplicitamente la fonte, ma tuttavia lasciandola intuire o dandola per scontata; o al contrario ingarbugliandola, od occultandola volutamente. Spesso la citazione è tra virgolette, cioè denunciata esplicitamente come tale; può accadere però che le virgolette vengano omesse – e quindi che il passo citato venga mimetizzato tra le parole del testo che lo accoglie, e con ciò venga reso ambiguamente allusivo, di incerta provenienza e natura⁶.

Ma oltre a questi elementi *tecnici* ciò che impedisce di riconoscere come citazioni in senso forte i materiali contenuti nelle sue opere sono principalmente la finalità e l'obiettivo in vista di cui le citazioni sono inserite nei suoi testi.

Quando, nelle opere di Benjamin, si incontrano parole di altri, frammenti di testi, in nessun modo vi si può riconoscere un intento esemplificativo, esse non sono lì per sottolineare, per spiegare, né tantomeno per dare autorità a quanto viene detto, egli non ricorre mai alle parole di altri per confermare le proprie. Le citazioni nei testi di Benjamin non chiarificano, non semplificano o esemplificano il già detto, al contrario scuotono,

⁴ S. Marchesoni, *Citazione*, in A. Pinotti (a cura di), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2018, p. 19.

⁵ W. Benjamin, *Lettera del 22 dicembre 1924 a G. Scholem*, in G. Scholem, T. W. Adorno (a cura di), *Lettere 1913-1940*, Einaudi, Torino 1978, p. 107.

⁶ G. Scaramuzza, *Citazione come oblio*, in «Leitmotiv», 2 (2002), p. 12.

interrompono e arrestano il lettore; egli stesso scrive: «Le citazioni, nel mio lavoro, sono come briganti ai bordi della strada, che balzano fuori armati e strappano l'assenso all'ozioso viandante»⁷. L'immagine del brigante è particolarmente adatta a descrivere la pratica citazionale di Benjamin perché esprime con forza la funzione di arresto essa assume all'interno dei suoi testi: interruzione della linearità del testo da un lato e del flusso di lettura dall'altro:

Quanto al testo in cui viene a cadere, la citazione non vi si inserisce in modo armonico; piuttosto sconvolge l'ordine del discorso, ne incrina la linearità e l'unitarietà. [...] Il suo inserimento non è adeguatamente preparato, né argomentato, né commentato a sufficienza: "elles sont là, parfaitement arbitraires, aussi injustifiables qu'injustifiées". Dal punto di vista della lettura costituisce una sorta di disturbo, di battuta d'arresto [...] Inquietanti più che rassicuranti, le citazioni inducono perplessità, danno da pensare, costringono a continue pause meditative, incentivano le domande più che fornire risposte; mettono in discussione certezze che parevano acquisite⁸.

Ma vi è un secondo livello di interruzione che il tipo di citazione praticata da Benjamin permette ed è quello del flusso di trasmissione in cui i testi del passato sono immersi, infatti, ancor prima di interrompere il testo in cui sono inserite, esse interrompono il testo da cui provengono. Il metodo di citazione «volutamente "scorretto"»⁹ di Benjamin non decostruisce solo la linearità del proprio testo, ma prima di tutto la linearità del testo da cui le parole sono prese. Non vi è nessuna intenzione di restituire in maniera corretta le parole originali, di fargli avere il significato originario, ma al contrario l'intenzione è quella di strappare le parole dal contesto iniziale, di decostruirne il significato originale e di dotarle di nuovo valore; egli «utilise le texte cité contre son sens originel»⁸. Come, in maniera brillante, nota nuovamente Scaramuzza:

Benjamin accentua la funzione distruttiva della citazione, più che quella conservativa o preservativa. Sembra colpito, molto più che non dai suoi aspetti costruttivi, dal momento di violenza intrinseco al citare. [...] E la violenza è duplice: sul testo in cui la citazione viene inserita e in cui getta lo scompiglio, e anche sul contesto da cui viene estrapolata. [...] Ancora, la citazione non è riproduzione esatta di ciò che è stato scritto, ma piuttosto infedeltà all'originale, allontanamento da esso; sembra mortificare il passato più che farlo rivivere. Se nel citare il passato si ripropone nel presente, vi si ripropone circondato da ampi aloni di oblio: in modo deformato dunque, mutilato; e a sua volta deforma il presente. Nella citazione non v'è alcun ritorno del passato "così com'era"; più che di un pieno recupero essa testimonia di una perdita⁹.

È dunque primariamente un nuovo atteggiamento nei confronti del passato che si mostra nel citare benjaminiano. La volontà di distruggere la narrazione storicista della storia, che sarà al centro di *Sul concetto di storia*, si rivela *in nuce* già in questa peculiare modalità di citazione.

Questa pratica di *smontaggio* delle opere del passato, di sottrazione al contesto e di appropriazione delle parole in esse contenute sarà strettamente intessuta, come vedremo, con la pratica del successivo *ri-montaggio* dei frammenti in nuove costellazioni di significato e sarà altresì alla base di un nuovo modo di narrare e costruire la storia: *l'immagine dialettica*. La

⁷ W. Benjamin, *Strada a senso unico*, in R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (a cura di), ed. it a cura di E. Ganni, *Opere complete di Walter Benjamin*, 9 voll., Einaudi, Torino 2002-2014, vol. II, p. 455. Da qui in avanti i riferimenti alle *Opere complete* verranno segnalati con OC seguito da numero di volume e di pagina. ⁸ G. Scaramuzza, *op. cit.*, pp. 15-16. ⁹ *Ivi*, p. 18.

⁸ C. Perret, *Walter Benjamin sans destin*, La Différence, Parigi 1992, p. 139.

⁹ G. Scaramuzza, *op. cit.*, p. 16.

citazione è la parte di *lavoro negativo* di questo sistema, è la parte di decostruzione, di sottrazione del passato al passato. Anzi, è esattamente questa sottrazione che salva le verità del passato dall'oblio e dall'inutilità a cui esse vanno incontro una volta inserite all'interno di una tradizione, normalizzate e appiattite all'interno di un circuito che ne nasconde il potenziale critico e sovversivo ancora presente:

Nella citazione che salva e punisce la lingua si rivela come la madre della giustizia. La citazione chiama la parola per nome, la strappa dal contesto che distrugge, ma proprio per questo la richiama anche alla sua origine. [...] Solo il disperato scopri nella citazione la forza, non di custodire, ma di purificare, di strappare dal contesto, di distruggere; la sola in cui è ancora riposta la speranza che qualche cosa di quest'epoca sopravviva - proprio perché ne è stata divelta¹⁰.

Riecheggiano in queste parole alcuni dei temi che poi arriveranno a formulazione definitiva in *Sul concetto di storia*. Vedremo in maniera più approfondita nel prossimo paragrafo come la fase di lavoro successiva, ovvero il montaggio, completi questo sistema di *sottrazione e riconfigurazione del passato*. Ci basti qui accennare che l'opera in grado di mostrare la potenza di questa metodologia di lavoro sarà il *Passagenwerk*; qui i frammenti di un periodo storico e culturale, le citazioni appunto, permetteranno, attraverso la manipolazione del montaggio, di mostrare in sé stessi il senso profondo di un'epoca e il suo necessario superamento. Non a caso, ragionando sul proprio lavoro, Benjamin scrive: «questo lavoro deve sviluppare al massimo grado l'arte di citare senza virgolette. La sua teoria è intimamente connessa a quella del montaggio»¹¹ o ancora: «scrivere storia significa, dunque, *citare* storia. Nel concetto delle citazioni è, però, implicito che l'oggetto storico venga strappato dal suo contesto»¹⁴. Benjamin era dunque cosciente del potenziale di questo particolare utilizzo della citazione; esso consente di togliere, di strappare, un frammento di passato e di depositarlo in una nuova opera non per restituirlo «così com'era», ma al contrario per manipolarlo e reinserirlo in nuovi circuiti di senso. Come vedremo, esattamente questo particolare modo di intendere e utilizzare la citazione si ritroverà nella produzione di un altro grande pensatore del Novecento, Guy Debord.

Debord nasce nel 1931 a Parigi, la sua attività artistica e politica si sviluppa a partire dagli anni '50 e prosegue per tutti gli anni '60 e '70. Inizialmente vicino al Lettrismo se ne allontana progressivamente fino a consumare la scissione definitiva nel 1957, anno in cui partecipa alla fondazione dell'Internazionale Situazionista (IS). La sua attività si concentra sulla produzione teorica e critica in forma scritta da un lato e filmica dall'altro, infatti, accanto ai numerosi testi usciti sulla rivista dell'IS e ai saggi, larga parte del pensiero debordiano è affidato al cinema, egli è autore di tre lungometraggi e tre cortometraggi. Nonostante l'oblio, reale o simulato, a cui il suo pensiero è stato condannato dalla storia della filosofia e del pensiero contemporaneo, un oblio di cui Debord si è sempre compiaciuto, egli rimane una figura emblematica e il suo pensiero dotato di una capacità prognostica difficile da ignorare. Non solo egli influì profondamente sul proprio periodo storico, in particolare sul movimento studentesco del famigerato Maggio francese, ma soprattutto fu in grado di fornire un'analisi complessa, profonda e quasi profetica delle mutazioni a cui il capitalismo si stava avviando a partire dagli anni '50 e delle conseguenti ristrutturazioni sovrastrutturali che l'approdo alla *società dei consumi* richiedeva. In questa cornice il concetto di Spettacolo, o di organizzazione spettacolare della società, risulta essere la parte più innovativa e interessante del pensiero debordiano.

¹⁰ W. Benjamin, *Karl Kraus*, in OC, vol. IV, p. 354 e p. 356.

¹¹ Id., *I «passages» di Parigi*, in OC, vol. IX, N I, 10, p. 512. ¹⁴ Ivi, N II, 3, p. 535.

Nella filosofia di Debord con il termine *Spettacolo* si intende un tipo di organizzazione sociale e politica che viene a crearsi al secondo stadio evolutivo del capitalismo, il cosiddetto Medio Capitalismo, ovvero un momento storico-economico reale in cui la centralità funzionale è assunta dalla figura del *capitale-merce*. Ciò significa che in questa fase accanto alle primarie esigenze produttive se ne configurano di nuove: «La necessità impellente è quella di allargare il bacino del consumo»¹². A partire da e in funzione di ciò ha inizio un processo di adattamento sovrastrutturale, ovvero un processo di adattamento dei soggetti alle nuove necessità economiche. Perché questo adattamento avvenga è necessario un lavoro di modificazione del reale tale da rendere i sistemi valoriali, l'organizzazione sociale e le abitudini di vita funzionali al consumo; lo Spettacolo, in Debord, è la realizzazione concreta di questa modificazione del reale funzionale alle esigenze economiche. Esso si può sintetizzare nei concetti di *contemplazione* e *separazione*. Infatti nella società dello spettacolo, nella società organizzata in maniera spettacolare, si assiste ad uno sdoppiamento del reale in reale concreto, *vissuto*, da un lato e immagine, *rappresentazione*, del reale dall'altro. Questa rappresentazione del reale va autonomizzandosi e crea una realtà sovrapposta che affianca, sovrasta e successivamente sostituisce la realtà effettiva; in maniera progressiva al vivere la vita si sostituisce il contemplare le immagini della vita. Tuttavia:

Lo spettacolo non è un insieme di immagini, ma *un rapporto sociale fra individui, mediato dalle immagini*. Lo spettacolo non può essere compreso come un abuso del mondo visivo, prodotto delle tecniche di diffusione massiva delle immagini. Esso è invece una *Weltanschauung* divenuta effettiva, tradotta materialmente. È una visione del mondo che si è oggettivata. Lo spettacolo, compreso nella sua totalità, è nello stesso tempo *il risultato e il progetto del modo di produzione esistente*. Non è un supplemento del mondo reale, la sua decorazione sovrapposta. [...] Esso è *l'affermazione onnipresente della scelta già fatta nella produzione, e il suo consumo conseguente*¹³.

Questo significa che lo spettacolo non è la semplice sovrapposizione di immagini del mondo al mondo, ma l'organizzazione sociale idonea al capitale-merce. Esso è «il risultato e il progetto del modo di produzione esistente» perché permette la configurazione della società in una forma funzionale al consumo, questo nel duplice senso di rendere la vita consumabile e di indurre al consumo della vita. Lo Spettacolo infatti, riproponendo il vissuto in forma di immagine, da un lato lo rende oggetto, dunque merce consumabile, e dall'altro, imponendone la contemplazione, lo sostituisce con la sua stessa immagine:

Non si può opporre astrattamente lo spettacolo e l'attività sociale effettiva; questo sdoppiamento è esso stesso sdoppiato. Lo spettacolo che inverte il reale è effettivamente prodotto. *Nello stesso tempo la realtà vissuta è materialmente invasa dalla contemplazione dello spettacolo, e riproduce in se stessa l'ordine spettacolare portandogli un'adesione positiva*. La realtà oggettiva è presente da entrambi i lati. [...] [L]a realtà sorge nello spettacolo, e lo spettacolo è reale¹⁴.

Per quanto il concetto di Spettacolo si articoli in maniera assai più complessa nel proseguire del testo ai fini della nostra trattazione saranno sufficienti queste coordinate teoriche fondamentali.

¹² S. Franchini, *Le metamorfosi della divinità e le figure del capitale. Bozzetto di teologia economica*, in M. Jongen (a cura di), *Il capitalismo divino. Colloquio su denaro, consumo, arte e distruzione*, ed. it. a cura di S. Franchini, Mimesis, Milano-Udine 2011, p. 37.

¹³ G. Debord, *La società dello spettacolo* (1967), trad. it. di P. Salvadori, Baldini&Castoldi, Milano 2013², § 4-5-6, p. 54. Corsivi miei. Da qui in avanti riporteremo il numero di tesi con il simbolo § seguito dal numero di pagina.

¹⁴ *Ivi*, § 8, p. 55. Corsivi miei.

È all'interno di questa cornice teorica che si delinea l'utilizzo peculiare della pratica citazionale messa in atto da Debord e dall'IS e che prende il nome di *détournement*; come scritto sulla rivista dell'IS esso è: «il riutilizzo in una nuova unità di elementi artistici preesistenti»¹⁵. Si tratta dunque di una pratica estetica e politica che prevede la sottrazione di materiali di opere preesistenti e il loro successivo reinserimento in nuovi insiemi di significato. Ogni frammento viene strappato dal proprio contesto, svuotato del proprio senso originale e riconfigurato, attraverso la manipolazione e il montaggio, in nuove costellazioni di significato, infatti:

le due leggi fondamentali del *détournement* sono la perdita di importanza (che giunge fino alla dispersione del suo significato primo) di ogni elemento autonomo *detourné* e, allo stesso tempo l'organizzazione di un altro insieme significante, che conferisce ad ogni elemento la sua nuova portata¹⁶.

Qui è presente, di nuovo, un'idea di citazione alquanto lontana dal significato comune del termine, infatti nella pratica situazionista del *détournement* l'utilizzo di materiale proveniente da altre opere è onnipresente eppure difficile da individuare: il livello di manipolazione a cui sono sottoposti i frammenti impedisce di definirli citati. Anche qui non si ritrova alcun uso della citazione a fini di esemplificazione, ma torna l'idea dello strappo, della sottrazione al contesto originale, dell'allontanamento e del rifiuto del significato originale e della sua conseguente distruzione: «il *détournement* si rivela così innanzitutto come la negazione del valore dell'organizzazione precedente dell'espressione»¹⁷. Anche qui la citazione è *lavoro negativo*, violenta sottrazione di materiale del passato al passato, in vista di un suo riutilizzo mediante il ri-montaggio. Il *détournement* si appropria, sottrae per riutilizzare: «va da sé che non solo è possibile correggere un'opera o integrare diversi frammenti di opere sorpassate in un'opera nuova, ma anche mutare il senso di quei frammenti, e camuffare in tutti i modi che si giudicheranno opportuni quel che gli imbecilli si ostinano a chiamare citazioni»¹⁸.

A questo punto dovrebbero essere evidenti le linee di connessione tra la pratica citazionale benjaminiana e quella debordiana-situazionista. Se, come abbiamo detto, «Benjamin accentua la funzione distruttiva della citazione» è evidente che la citazione presente nel *détournement* ricopre la medesima funzione. La citazione, se così si può ancora chiamare, è nell'accezione situazionista un'appropriazione indebita, un esproprio, un atto violento al contempo di sottrazione e riappropriazione così com'era stato per Benjamin. Se si prende in considerazione la tesi 208 della *Società dello spettacolo* le affinità divengono lampanti al punto che si può pensare che qui Debord pratichi un *détournement* di Benjamin:

Il *détournement* è il contrario della citazione, dell'autorità teorica sempre falsificata per il solo fatto di essere divenuta citazione; *frammento strappato dal suo contesto, dal suo movimento, e in definitiva dalla sua epoca* in quanto riferimento globale come dall'opzione precisa che essa era all'interno di questo riferimento, esattamente riconosciuto o misconosciuto¹⁹.

¹⁵ Internazionale Situazionista, *Il détournement come negazione e come preludio*, trad. it. a cura di I. de Caria, R. d'Este e V. Bertello, «Internazionale situazionista», 3 (1959), p. 10. Per tutti i numeri della rivista «Internazionale Situazionista», mi rifaccio al volume Internazionale Situazionista, *Internazionale situazionista 1958-69*, Nautilus, Torino 1994, che numera le pagine di ognuno autonomamente.

¹⁶ *Ibidem*

¹⁷ *Ibidem*

¹⁸ G. Debord, G. J. Wolman, *Istruzioni per l'uso del détournement*, trad. it. di P. Bonini, S. Bourlot, D. Fumarola, in e. ghezzi e R. Turigliatto (a cura di), *Guy Debord (contro) il cinema*, Il Castoro, Milano 2001, p. 45.

¹⁹ G. Debord, *op. cit.*, cit., § 208, p. 174.

La citazione impropria, volutamente scorretta, non ha quindi come intenzione la riproposizione delle verità del passato nel presente, ma al contrario il loro distaccamento violento da quel passato che le ha generate. Citare è estrarre e sottrarre, tanto per Benjamin quanto per Debord.

Se caliamo questo procedimento all'interno del quadro teorico debordiano delineato è chiaro che esso assume una coloritura che nelle intenzioni benjaminiane non è presente. Infatti, calata all'interno della dinamica spettacolare, la pratica del *détournement* compie un tipo di *esproprio* ulteriore. Se, come abbiamo detto, lo Spettacolo sdoppia la realtà in realtà vissuta da un lato e immagine della realtà dall'altro è chiaro che questa forma di riappropriazione per mezzo della citazione è prima di tutto una sottrazione di qualcosa che è stato a sua volta sottratto. Il *détournement* sottrae parole e immagini prodotti dalla società spettacolare, ovvero parole e immagini che contengono vita vissuta autonomizzata e resa contemplabile anziché esperibile, dunque una vita vissuta di cui lo spettacolo si è appropriato rendendola merce. Per chiarire meglio questo punto è utile riportare l'analisi del significato che il materiale *citato/détournato* ha all'interno della traduzione filmica fatta da Debord de *La società dello spettacolo*:

nel film *La Société du spectacle*, i film (di finzione) da me *détournés* non sono dunque presi come *illustrazioni* critiche di un'arte della società spettacolare [...]. Questi film di finzione rubati, estranei al mio film ma in esso trasportati, sono incaricati *qualunque potesse essere il loro senso precedente*, di rappresentare, al contrario, *il ribaltamento del "ribaltamento artistico della vita"*. Dietro lo spettacolo c'era la vita reale che è stata deportata al di là dello schermo. Ho preteso di "espropriare gli espropriatori"²⁰.

Questo tipo di intenzione non è in alcun modo riscontrabile all'interno della citazione benjaminiana. Ciononostante, seppur con intenzioni e finalità diverse, le due pratiche condividono l'intuizione della potenza insita nella citazione così articolata e condividono altresì una visione di essa come sottrazione più che come riproposizione.

Ancora più interessante è notare come, in entrambi gli autori, questo gesto di apparente allontanamento e mortificazione del passato si tinge di tonalità di redenzione, di restituzione all'origine del passato stesso. Come abbiamo letto infatti Benjamin scrive: «Nella citazione che salva e punisce la lingua si rivela come la madre della giustizia. La citazione chiama la parola per nome, la strappa dal contesto che distrugge, ma proprio per questo la richiama anche alla sua origine». Quest'attitudine redentiva della citazione, questa sua capacità di riportare le parole alla propria origine, sembra un assurdo se collocato nel quadro di sottrazione violenta fin qui esposto, eppure è esattamente il valore profondo di questa pratica. Scaramuzza parla di «distruzione calcolata al fine di rendere più vivida la presenza»²¹, questo è il senso della pratica citazionale benjaminiana. Essa preleva per salvare, per mettere al sicuro e per restituire il *nucleo originale*, la verità, del passato al presente. Il materiale citato viene estrapolato da un *continuum* che rischia altrimenti di soffocarlo, le parole vengono ricondotte alla propria origine perché mediante lo scardinamento possono mostrare, montate in nuovi circuiti di pensiero, quella verità che avevano ma che si è spenta nella loro storicizzazione:

²⁰ G. Debord, *Note sull'uso dei film rubati*, trad. it. di P. Bonini, S. Bourlot, D. Fumarola, in e. ghezzi e R. Turigliatto (a cura di), *op. cit.*, cit., p. 98.

²¹ G. Scaramuzza, *op. cit.*, cit., p. 21.

Nella forza negatrice della citazione sono contenute le premesse per una rinnovata speranza: “Nella citazione si mescolano una funzione critica, una costruttiva e una utopica”; “nel citare solo la distruzione del continuo del testo rende possibile la salvazione del suo potenziale liberatorio”²².

Di nuovo la stessa intuizione della portata salvifica e redentiva di questa pratica torna nelle parole e nell'intento di Debord: «L' "appropriazione indebita" (*détournement*) restituisce alla sovversione le conclusioni critiche passate che sono state imbalsamate in verità rispettabili, cioè trasformate in menzogne»²³ e ancora, il potere del *détournement* sta nel fatto che «può confermare il vecchio nucleo di verità che esso restituisce»²⁴. L'intenzione di questo procedimento è dunque salvifica, liberatoria, è uno strappare per restituire, questo per entrambi. Come ora vedremo questa accezione si fa ancora più esplicita nella seconda fase di questo procedimento: questo togliere per restituire si compie infatti nel montaggio. I frammenti *citati*, estratti dal proprio contesto, verranno reinseriti in nuove costellazioni in grado da un lato di riattivare l'antico nucleo di verità e dall'altro di crearne uno nuovo. Questo stesso procedimento, applicato alla ricostruzione storica troverà il proprio senso e la propria forza.

Montaggio e storia: quando il passato si fa presente

All'interno della produzione benjaminiana il montaggio ricopre un ruolo fondamentale per ammissione dello stesso Benjamin che in più punti ne sottolinea la forza e l'importanza. Le riflessioni sul montaggio, in particolare sul suo valore all'interno dell'arte cinematografica, accompagnano Benjamin già a partire dagli anni Venti, ma è nel *Passagenwerk* che esse giungono a maturità. In quest'opera egli si concentra sulle possibilità *epistemologiche*²⁵ che questa pratica rivela una volta applicata alla scrittura. Come leggiamo infatti in un frammento del *Konvulte N*, intitolato non casualmente *Elementi di teoria della conoscenza, teoria del progresso*: «metodo di questo lavoro: montaggio letterario»²⁶. Benjamin denuncia dunque espressamente la propria volontà di assumere il montaggio come metodologia di scrittura. Nonostante l'interpretazione di Adorno, secondo cui nelle intenzioni di Benjamin il libro sui *passages* avrebbe dovuto consistere in un insieme di materiali e di citazioni *montati*, sia stata ampiamente smentita da Tiedemann²⁷ e da altri studiosi, resta a mio parere evidente che il montaggio di materiali preesistenti assuma all'interno di quest'opera un'importanza imprescindibile e che Benjamin stesse riflettendo sulle possibilità aperte da questo tipo di operazione. In particolare, ciò che colpisce Benjamin è il fatto che il montaggio applicato alla scrittura consenta, attraverso la messa in relazione di elementi in nuove costellazioni, l'apparire di nuovi significati. Alla fase di *raccolta di citazioni*, che abbiamo visto configurarsi come lavoro negativo di *smontaggio* delle opere, nelle intenzioni di Benjamin

²² Ivi, p. 23.

²³ G. Debord, *La società dello spettacolo*, cit., § 206, p. 174.

²⁴ Ivi, § 208, p. 175.

²⁵ Cfr. A. Somaini, *Montaggio*, in A. Pinotti (a cura di), *op. cit.*, cit., pp. 119-122.

²⁶ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., N Ia, 8, p. 514.

²⁷ Per approfondire l'interpretazione adorniana e le successive confutazioni cfr. T. W. Adorno, *Profilo di Walter Benjamin*, in Id., *Prismi*, Einaudi, Torino 2018, pp. 233-247; R. Tiedemann, *Introduzione*, in OC, vol. IX, pp. IX-XXXVI; A. Somaini, *Introduzione alla sezione VIII. Immagine, montaggio, storia*, in W. Benjamin, *Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media*, cit., pp. 389-408.

doveva dunque seguire una fase di *lavoro positivo di montaggio* in grado di rendere evidenti nuovi significati.

Riprendendo il frammento citato in precedenza ne scopriamo il proseguo: «Metodo di questo lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. Solo da mostrare»²⁸. Dunque i frammenti, le citazioni, presi e posti in nuovi accostamenti, montati appunto, mostrano il significato, ma ciò che conta è che essi lo mostrano in una maniera autonoma che evita la spiegazione. Il montaggio evita il *dire*, la spiegazione esterna, e permette il *mostrare*; detto in altri termini il significato, nel montaggio, giunge all'autoevidenza. Il montaggio permette perciò l'approdo a una forma *ostensiva*. Qui il significato sorge nella relazione, nella giustapposizione, degli elementi, ovvero da essa stessa vengono alla luce, emergono, significati altrimenti nascosti. Per questo motivo il lavoro di Benjamin:

consisteva [...] in buona parte nel costante tentativo di ordinare, mediante diversi sistemi di catalogazione, le centinaia di citazioni, commenti, brevi testi e immagini che andava raccogliendo. Tessere di mosaico, frammenti mobili di un passato che, se montati correttamente, sarebbero diventati improvvisamente «leggibili» e avrebbero mostrato tutta la loro attualità²⁹.

La stessa intuizione delle potenzialità comunicative del montaggio, del suo potere di far apparire *nella relazione* significati che non sono presenti in nessuno degli elementi, ma che emergono proprio in virtù e all'interno della relazione stessa, si ritrova anche nell'analisi delle possibilità aperte dalla pratica del *détournement*:

Tutti gli elementi, ovunque siano presi, possono divenire oggetto di nuovi accostamenti. [...] Attenersi al quadro di un ordine personale delle parole deriva solo dalla convenzione. L'interferenza di due mondi sentimentali, la messa in presenza di due espressioni indipendenti superano i loro elementi primi, ottenendo un'organizzazione sintetica di efficacia superiore³⁰.

Ciò che accomuna i due autori quindi è l'utilizzo del montaggio allo scopo di dotare gli elementi *citati* di un secondo significato che emerge, si mostra, nella loro messa in relazione. Sebbene i contenuti a cui viene applicato questo procedimento siano diversi, nella tecnica di composizione di entrambi, i frammenti di altre opere vengono strappati dal proprio contesto originario e posti in correlazione, tramite un'operazione di montaggio, con un nuovo insieme di elementi; la forza di questa operazione sta nella duplicità dell'effetto ottenuto, infatti in questa nuova disposizione da un lato sopravvivono le parole del passato, ma dall'altro, essendone state divelte, esse si vestono di nuovi significati che si mostrano nella relazione in cui le si fa cadere. Si viene a creare un *sovrasenso* che è allo stesso tempo presente e assente nei singoli frammenti e che si mostra con evidenza solo nella relazione, nella costellazione, nel montaggio.

Tuttavia ciò che più ci interessa notare sono le conseguenze e gli *spazi di gioco* aperti dall'applicazione del metodo del montaggio alla ricostruzione storica, in particolare la possibilità da esso dispiegata di mettere in comunicazione passato e presente in modalità e funzioni assolutamente innovative. In particolare, il punto di profondo contatto tra i due autori risiede nell'intuizione che il *montaggio storico* è in grado di creare una narrazione storiografica che permette di restituire il passato all'uso del presente. Come vedremo questa è la potenza dell'*immagine dialettica* per Benjamin e del *détournement* per Debord. Entrambe queste pratiche prendono avvio dalla presa di coscienza che il montaggio permette l'apertura

²⁸ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., N Ia, 8, p. 514.

²⁹ A. Somaini, *Introduzione alla sezione VIII: immagine, montaggio, storia*, cit., p. 397.

³⁰ G. Debord, G. J. Wolman, *op. cit.*, cit., pp. 44-45. Corsivi miei.

di un canale di comunicazione tra passato e presente tale da far sì che il passato porti in condizione critica il presente. A livello preliminare ciò che pone i due autori su un terreno comune è il fatto di rifiutare l'approccio storicista alla storiografia. Il motivo di questo rifiuto è la presa di coscienza che la pretesa storicista di narrare la storia *così com'è stata* nasconde in realtà la narrazione della storia *così come essa è stata per le classi dominanti*³¹ e la sua narrazione non è altro che la narrazione delle sconfitte degli oppressi; come nota brillantemente Debord infatti: «il ragionamento sulla storia è, inseparabilmente, *ragionamento sul potere*»³⁵. Se lo storicismo legge e racconta la storia dal punto di vista delle classi dominanti e proprio per questo la pone come un *continuum* lineare e ininterrotto, privo di conflitto, che procede da passato a futuro seguendo semplici nessi causali, allora ad esso va opposta una narrazione storica *de e per* gli oppressi; essa non solo deve essere in grado di presentare la storia come processo dialettico, in tensione, frastagliato e discontinuo, ma anche come luogo in cui passato e presente entrano costantemente in contatto, anzi, come luogo dove essi *devono* costantemente essere messi in contatto:

Therefore, the question of how to produce history from the point of view of the marginals, the subalterns, the oppressed, and the rebels, depends on our ability to espouse another concept of time, one where past and present can be seen as somehow coexistent. Benjamin calls this the *Jetztzeit*, or the "time of now," a formulation that again resonates powerfully in Debord's summon for a "social appropriation" of history in everyday life³⁶.

Nel pensiero di Benjamin la creazione di questa narrazione storica in cui passato e presente «coesistono» è delegata all'immagine dialettica. Essa rompe con la narrazione continua della storia per portare a comunicazione presente e passato. L'immagine dialettica è il luogo in cui «quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione»³², è l'«immagine rapida [che] coincide con l'agnizione dell'«adesso» nelle cose»³³. Se lo storicismo offre «un'immagine «eterna» del passato»³⁴, ad esso va opposta una storiografia che consenta ai soggetti rivoluzionari del presente la presa di possesso sul passato e il suo utilizzo nel presente: «la consapevolezza di scardinare il *continuum* della storia è propria delle classi rivoluzionarie nell'attimo della loro azione»³⁵. Ciò che è stato non deve essere presentato come frammento storico eterno, immobile, irrimediabilmente lontano e superato, ma al contrario come oggetto che, se posto in correlazione con il presente tramite il montaggio, può tornare a rendere evidente il proprio contenuto critico e conflittuale e a trasportarlo nel presente rompendo così il *continuum*:

La storia è oggetto di una *costruzione* il cui luogo non è costituito dal tempo omogeneo e vuoto, ma da quello riempito dell'*adesso*. Così, per Robespierre, l'antica Roma era un passato carico di *adesso*, che egli estraeva a forza dal *continuum* della storia³⁶.

³¹ Cfr. M. Dall'Asta, *Montage as Allegory. On the Concept of "Historical Truth" in Walter Benjamin and Guy Debord*, in A. Beltrame, G. Fidotta e A. Mariani (a cura di), *At the Borders of (Film) History. Temporality, Archaeology, Theories*. Atti del XXI Convegno internazionale di studi sul cinema, Udine, 2-4 aprile 2014, Forum, Udine 2015, pp. 297-303. ³⁵ G. Debord, *La società dello spettacolo*, cit., § 134, p. 130. ³⁶ M. Dall'Asta, *op. cit.*, cit., p. 298.

³² W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., N 2a, 3, p. 516.

³³ *Ivi*, O°, 81, p. 947.

³⁴ *Id.*, *Sul concetto di storia* (1966), a cura di G. Bonola, M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997, tesi XVI, p. 51.

³⁵ *Ivi*, tesi XV, p. 47.

³⁶ *Ivi*, tesi XIV, p. 45-47.

Anche qui, ritorna nuovamente quell'idea di violenza e lacerazione del contesto che era stata a suo tempo propria della citazione, ma la distruzione che questo scardinamento temporale implica non è fine a se stessa. Tramite il montaggio la distruzione del *continuum* acquista un senso, infatti i frammenti di storia divelti dal proprio decorso andranno a costituire nuove costellazioni, immagini dialettiche, che consentiranno la riattivazione e la presa di coscienza dell'attualità del passato. Tolto dall'eternità e dall'immobilità, il passato potrà essere finalmente usato al momento del bisogno, la nuova storiografia costruita per immagini dialettiche condurrà «il passato a portare in una situazione critica il presente»³⁷. Grazie a questa operazione di *s-montaggio* e *ri-montaggio* i frammenti del passato mostreranno nuovi significati in nuove costellazioni, in virtù di questo essi potranno finalmente essere restituiti al presente: «Lo storicismo offre l'immagine "eterna" del passato, il materialista storico un'esperienza con esso, che resta unica»³⁸. L'immagine dialettica, quindi, in quanto processo di sottrazione, appropriazione e riproposizione del passato, permette l'attualizzazione del passato e il suo reinserimento nel circuito della prassi: la storia diviene oggetto di *esperienza*, non di conoscenza.

Allo stesso modo il *détournement*, per mezzo del montaggio, compie quest'operazione di sottrazione e riconfigurazione del passato: «l'"appropriazione indebita (*détournement*) restituisce alla sovversione le conclusioni critiche passate che sono state imbalsamate in verità rispettabili, cioè trasformate in menzogne»³⁹. I frammenti estrapolati dal proprio contesto usuale vengono manipolati e inseriti in nuovi circuiti di significato e questo consente altresì la loro restituzione alla prassi storica. Anche qui la riproposizione del passato nel presente non ha nulla a che fare con un tentativo di narrare la storia *così come essa è stata*, nessun intento *narrativo* deve inquinare la storiografia. Il rifiuto di una storia chiusa nella propria immobilità, lontana, statica e che non comunica con il presente ritorna anche nelle parole di Debord. L'esigenza pressante di un superamento dello storicismo si fonde con l'esigenza di una presa di possesso, di un rapporto esperienziale con la storia:

Perché la secca cronologia senza spiegazioni del potere divinizzato che parla ai suoi servitori [...] possa essere superata e divenire storia cosciente, è necessario che la partecipazione reale alla storia sia stata vissuta da gruppi estesi. Da questa comunicazione pratica fra coloro che *si sono riconosciuti* come possessori di un presente singolare, che hanno provato la ricchezza qualitativa degli avvenimenti come loro attività e luogo stesso della loro dimora – la loro epoca –, nasce il linguaggio generale della comunicazione storica⁴⁰.

Di nuovo, la storia non è un qualcosa che si conosce, ma un qualcosa di cui si fa esperienza. Il passato non è un qualcosa di statico e lontano, ma un qualcosa che sopravviene e si fa presente. I piani temporali comunicano, il passato è un qualcosa di cui il presente si deve riappropriare e mediante il *montaggio storico*, sia esso immagine dialettica o *détournement*, questo è possibile. La violenza dell'estrapolazione storica trova il proprio senso nella rimessa in presenza del passato; esso, per mezzo del montaggio, può tornare a servizio del presente, al servizio delle classi oppresse:

ciò che [...] si presenta apertamente come traslato e riconvertito (*détourné*), smentendo ogni autonomia durevole della sfera della teoria espressa e facendovi intervenire per mezzo di questa violenza l'azione che sconcerta e rovescia ogni ordine esistente, ricorda che questa esistenza della

³⁷ Id., *I «passages» di Parigi*, cit., N 7a, 5, p. 528.

³⁸ Id. *Sul concetto di storia*, cit., tesi XVI, p. 51.

³⁹ G. Debord, *La società dello spettacolo*, cit., § 206, p. 174.

⁴⁰ Ivi, § 133, p. 129.

teoria non è nulla in se stessa, e soltanto deve conoscersi con l'azione storica, e con la correzione storica che è la sua vera fedeltà⁴¹.

Ecco che tutti i punti e i nodi concettuali che abbiamo visto scorrere nel corso della trattazione arrivano a convergere, si delineano quelle linee in grado di portare a comunicazione due autori apparentemente così distanti, Walter Benjamin e Guy Debord. Il motivo per cui entrambi hanno deciso di costruire le proprie opere a partire da frammenti di passato, da esso divelti e successivamente rimontati in nuove costellazioni, giunge a dispiegarsi in tutta la sua pienezza. La forza di questo procedere per *smontaggio e rimontaggio* risiede nella possibilità di reinvestire il passato reinnestandolo nel presente. La pratica citazionale, l'azione violenta che strappa dal contesto gli elementi del passato, da un lato, e il montaggio, l'unione degli elementi in una nuova sintesi concettuale, dall'altro, consentono, nelle intenzioni di entrambi, il tornare a conflitto del passato. Esso, una volta strappato dal *continuum* a cui lo storicismo lo ha incatenato, può finalmente mostrare tutta la propria attualità: questa è la potenza del *montaggio storico*. La grande intuizione che Benjamin e Debord condividono risiede nella presa di coscienza del fatto che, se si vuole creare una storiografia utile alle classi oppresse, si deve procedere per sottrazione e restituzione. Ogni passato deve essere fatto «saltar fuori» dal «corso omogeneo della storia»⁴², esso deve essere sottratto al passato stesso per essere reso utile al presente: come scrivono i situazionisti, «tutti gli elementi del passato culturale devono essere “reinvestiti” o scomparire»⁴³. La violenza nei confronti del passato che entrambi portano avanti nella propria pratica *citazionale*, se ancora così possiamo chiamarla, è in realtà l'unica possibilità di salvare il passato stesso. Infatti solo in questa violenza è riposta «la speranza che qualche cosa di quest'epoca sopravviva - proprio perché ne è stata divelta», come scrive Benjamin, e, come dall'altro lato sottolinea Debord, solo questa violenza «restituisce alla sovversione le conclusioni critiche passate». Questa redenzione è possibile solo strappando i frammenti del passato, mediante la citazione, e restituendoli, grazie al montaggio, all'uso e al circuito della prassi:

Metodo di questo lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. Solo da mostrare. Non sottrarrò nulla di prezioso e non mi appropriero di alcuna espressione ingegnosa. Stracci e rifiuti, invece, ma non per farne l'inventario, bensì per rendere loro giustizia nell'unico modo possibile: *usandoli*⁴⁴.

Bibliografia

Adorno, T. W., *Profilo di Walter Benjamin*, in Id., *Prismi*, Einaudi, Torino 2018, pp. 233-247

Benjamin, W., *Lettera del 22 dicembre 1924 a G. Scholem*, in G. Scholem, T. W. Adorno (a cura di), *Lettere 1913-1940*, Einaudi, Torino 1978.

- *Strada a senso unico*, in R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (a cura di), ed. it a cura di E. Ganni, *Opere complete di Walter Benjamin*, 9 voll., Einaudi, Torino 2002-2014, vol. II, pp. 409-463.

⁴¹ *Ivi*, § 209, p. 175.

⁴² W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, cit., tesi XVII, p. 53.

⁴³ IS, *Il détournement come negazione e come preludio*, cit., p. 10.

⁴⁴ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., N 1a, 8, p. 514.

- Karl Kraus, in R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (a cura di), ed. it a cura di E. Ganni, *Opere complete di Walter Benjamin*, 9 voll., Einaudi, Torino 2002-2014, vol. IV, pp. 329-358.
- I «passages» di Parigi, in R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (a cura di), ed. it a cura di E. Ganni, *Opere complete di Walter Benjamin*, 9 voll., Einaudi, Torino 2002-2014, vol. IX.
- Sul concetto di storia, a cura di G. Bonola, M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997.

Burgio, A., Lo scandaloso «pensiero della storia». Guy Debord e la dialettica, in M. L. Lanzillo e S. Rodeschini (a cura di), *Percorsi della dialettica nel Novecento. Da Lukács alla cibernetica*, Carrocci, Roma 2011, pp. 151-183.

Dall'Asta, M., *Montage as Allegory. On the Concept of "Historical Truth" in Walter Benjamin and Guy Debord*, in A. Beltrame, G. Fidotta e A. Mariani (a cura di), *At the Borders of (Film) History. Temporality, Archaeology, Theories. Atti del XXI Convegno internazionale di studi sul cinema, Udine, 2-4 aprile 2014*, Forum, Udine 2015, pp. 297-303.

Debord, G., Wolman, G. J., *Istruzioni per l'uso del détournement*, trad. it. di P. Bonini, S. Bourlot, D. Fumarola, in e. ghezzi e R. Turigliatto (a cura di), *Guy Debord (contro) il cinema*, Il Castoro, Milano 2001, pp. 44-49.

- *La società dello spettacolo* (1967), trad. it. di P. Salvadori, Baldini&Castoldi, Milano 2013².
- *Note sull'uso dei film rubati*, trad. it. di P. Bonini, S. Bourlot, D. Fumarola, in e. ghezzi e R. Turigliatto (a cura di), *Guy Debord (contro) il cinema*, Il Castoro, Milano 2001, p. 98.

Franchini, S., *Le metamorfosi della divinità e le figure del capitale. Bozzetto di teologia economica*, in M. Jongen (a cura di), *Il capitalismo divino. Colloquio su denaro, consumo, arte e distruzione*, ed. it. a cura di S. Franchini, Mimesis, Milano Udine 2011, pp. 7-47.

Girelli, E., *Sur les passages: Ponti sospesi tra Walter Benjamin e Guy Debord*, Tesi di Laurea in Filosofia, Università degli Studi di Bologna, a.a. 2017/2018.

Internazionale Situazionista, *Il détournement come negazione e come preludio*, trad. it. a cura di I. de Caria, R. d'Este e V. Bertello, «Internazionale situazionista», 3 (1959) in Id., *Internazionale Situazionista 1958-69*, Nautilus, Torino 1994.

Internazionale Situazionista, *Internazionale Situazionista 1958-69*, Nautilus, Torino 1994.

Marchesoni, S., *Citazione*, in A. Pinotti (a cura di), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2018, pp. 19-22.

Perret, C., *Walter Benjamin sans destin*, La Différence, Parigi 1992.

Scaramuzza, G., *Citazione come oblio*, in «Leitmotiv», 2 (2002). L'articolo è disponibile on-line su <https://www.ledonline.it/leitmotiv-2001-2006/allegati/leitmotiv020201.pdf>

Somaini, A., *Introduzione alla sezione VII. Architettura e città*, in W. Benjamin, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e Id., Einaudi, Torino 2012, pp. 345-362.

- *Introduzione alla sezione VIII. Immagine, montaggio, storia*, in W. Benjamin, *Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e Id., Einaudi, Torino 2012, pp. 389-408.
- *Montaggio*, in A. Pinotti (a cura di), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2018, pp. 119-122.

Tiedemann, R., *Introduzione*, in R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (a cura di), ed. it a cura di E. Ganni, *Opere complete di Walter Benjamin*, 9 voll., Einaudi, Torino 2002-2014, vol. IX., pp. IXXXVI.